Maria Giemza-Żurawska

SF – literatura popularna

Rynek wydawniczy fantastyki naukowej

Gdyby mierzyć popularność literatury SF liczbą wydawanych książek i czasopism[1], domniemywaną na jej podstawie liczbą czytelników, czy widocznością rozmaitych imprez, organizowanych przez miłośników, można uznać, że fantastyka zajmuje znaczące miejsce w kulturze masowej - choć w niejednakowym stopniu w różnych krajach i czasie i nie ma tu mowy o jakimkolwiek zdominowaniu rynku wydawniczego. I tak, np. w Stanach Zjednoczonych, ojczyźnie SF, kraju charakteryzującym się w pełni skomercjalizowanym rynkiem wydawniczym, wydawanych jest od 20 do 40 tytułów czasopism rocznie (nie licząc tzw. fanzinów), z czego najwyższe nakłady osiągają: "Analog", ok. 100 tys. egzemplarzy, "Galaxy", 70–80 tys. i "Fantasy", ok. 50 tys. Te czasopisma mają już ustaloną renomę od kilkudziesięciu lat, co roku powstają (i upadają) również inne. Pismo o milionowym nakładzie - Omni, ukazujące się od 1978 roku, jest wyjątkiem w skali światowej. Wychodzący od 1982 roku w Polsce miesięcznik "Fantastyka" miał w latach osiemdziesiątych 140.tysięczny, najwyższy w Europie nakład, który znikał z kiosków w ciągu godziny. Popyt był zatem wyższy niż podaż, ale w jakim stopniu - tego już nie zmierzymy. Przed powstaniem profesjonalnego czasopisma, opowiadania i recenzje książek SF zamieszczały "Horyzonty Techniki", "Perspektywy", "Razem", ukazywały się specjalne numery poświęcone SF "Nurtu", "Nowego Wyrazu", a w "Przeglądzie Technicznym" i "Młodym Techniku" istniały stałe działy fantastyczno-naukowe. W USA w okresie złotego wieku ukształtował się zwyczaj, że opowiadania czy powieści sprawdzały się najpierw w czasopismach, by później ukazać się w antologiach. Dominacja magazynów zmniejszyła się w latach pięćdziesiątych, kiedy to różne wydawnictwa zaczęły wydawać utwory nigdzie dotąd nie publikowane, np. antologia Healyego *New Tales of Spaces and Time* czy opracowywane dla wydawnictwa Ballentinea paperbackowa seria SF, by od lat sześćdziesiątych stworzyć znaczącą konkurencję dla czasopism. Najbardziej znane z corocznie ukazujących się antologii, często o zasięgu międzynarodowym to np. *The Years Best Science Fiction* Judit Merril, *Orbit* Daimona Knighta, czy *Annual Worlds Best SF* Donalda Wollheima, ta ostatnia od 1986 roku publikowana jest

również w języku polskim przez wydawnictwo Alfa pod tytułem *Don Wollheim proponuje*. Ponadto ukazują się powieści i jednorazowe zbiory opowiadań, wydawane przez rozmaite wydawnictwa i nieprofesjonalne oficyny fanowskie. W latach osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych ukazywało się corocznie w USA do 1000 tytułów (z czego mniej więcej połowa to wznowienia), co - według obliczeń Jamesa Gunna - stanowi jakieś 10% beletrystyki. Nakłady zwykle osiągają liczbę kilku tysięcy egzemplarzy. Odwrotnie było np. w Związku Radzieckim, gdzie stosunkowo niewielką liczbę tytułów (głównie autorów rodzimych) wydawano w wielomilionowych nakładach, a także w Polsce przed zaistnieniem rynku wydawniczego i zniesieniem cenzury (oczywiście w innej skali: u nas nakłady literatury SF mieściły się zwykle w granicach 30–150 tys. egzemplarzy).

Polskiej SF nie ukształtowały czasopisma; tyrania magazynów, o jakiej wspomina Vera Graaf[2] jest charakterystyczna raczej dla amerykańskiej fantastyki naukowej, chociaż nie można odmówić pewnego wpływu, jaki na jej kształt w Polsce wywarła redakcja Młodego Technika, szczególnie w osobie Zbigniewa Przyrowskiego. Za początek historii polskiej SF[3] przyjęło się uznawać *Astronautów* Stanisława Lema, wydanych przez "Czytelnika" w roku 1951, jednak do połowy lat siedemdziesiątych literatura SF stanowiła wąski margines działalności oficyn wydawniczych. Nie było i nie ma do dziś wydawnictwa specjalizującego się wyłącznie w fantastyce naukowej[4]. Najwcześniej zaczęły drukować ją w miarę systematycznie Iskry – już w latach pięćdziesiątych, w 1966 roku inaugurując serię Fantastyka – Przygoda dwiema antologiami: *Zagadka liliowej planety* i *Kryształowy sześcian Wenus*. Dopiero w latach 80. można mówić o jakimkolwiek rynku wydawniczym. Powstały wtedy nowe wydawnictwa, wiele serii fantastycznonaukowych (Wydawnictwa Śląsk, szczecińskiego Globu, Wydawnictwa Łódzkiego itp.), których już wszystkich wymienić nie sposób. W tym czasie wydawnictwa próbują reperować swoje budżety fantastyką, ale czytelnicy stają się bardziej wybredni, więc w księgarniach zaczynają porastać kurzem różne *Sezony ogórkowe* i *Więźniowie na Marsie*. Do niedawna zdanie o popularności poszczególnych książek SF można było najlepiej wyrobić sobie w antykwariatach i bibliotekach, gdzie leżały książki najsłabsze oraz najtrudniejsze (chociaż np. *Summa technologie* niełatwo było kupić), te czytane były prawie niedostępne. Nieodmiennie wysokie nakłady (50.-100. - i czasem więcej - tysięczne) przy większym wyborze tytułów i większym rozeznaniu czytelników (w czym rolę odegrała Fantastyka, a także coraz więcej recenzji i różnego rodzaju omówień SF w prasie niespecjalistycznej) już w latach osiemdziesiątych doprowadziły do swoistego zakorkowania rynku SF. Takie wydawnictwa, jak Czytelnik, Iskry, czy Wydawnictwo Literackie - do połowy lat osiemdziesiątych potentaci SF na skalę krajową - publikując mało przekładów, dbały o jeśli nie najwyższy, to przynajmniej średni poziom artystyczny wydawanych książek, stwarzając nieco wyidealizowany obraz zachodniej fantastyki naukowej. Wydawca i anglosaskie nazwisko na okładce, nawet nieznane, w latach siedemdziesiątych stanowiło swoistą gwarancję jakości, teraz sytuacja zaczęła się zmieniać.

W latach 1989–90 na polskim rynku książki nastąpiły przemiany, do których najlepiej przystającym słowem będzie chyba rewolucja: zniesienie cenzury, likwidacja państwowego monopolu wydawniczego i księgarskiego, koniec z reglamentacją papieru. Zaczęły powstawać (i upadać) coraz to nowe wydawnictwa, a wszystkie na dorobku zajęły się przede wszystkim publikacją tego, co, jak sądzili ich właściciele, najłatwiej sprzedać: a więc literatury sensacyjnej, romansów i fantastyki, na ogół bez żadnego wyboru (redukując wydatki na opłaty wynikające z praw autorskich). Rynek fantastyki zalała chaotyczna mieszanka różnych starych tekstów, które z powodów ideologicznych czy finansowych wcześniej nie mogły się ukazać, oprócz tego również nowości – te najtańsze zwykle. Miłośnicy SF musieli poczuć się zdezorientowani i przesyceni. Nie sposób wchłonąć zaległości kilkudziesięciu lat w ciągu roku czy dwóch, nawet jeśli wybór i orientację ułatwiają nowe czasopisma, które również się rozmnożyły. Fantastyka przetrwała (po zmianach w redakcji przekształcona w 1990 r. w Nową Fantastykę, poszerzyła nieco zakres zainteresowań), powstał miesięcznik Feniks (właściwie nie powstał a wszedł na otwarty rynek, bo od 1985 jako kwartalnik, wraz z dwumiesięcznikiem SFera, był organem Polskiego Stowarzyszenia Miłośników Fantastyki), mamy polską edycję amerykańskiego Isaac Asimovs Science Fiction, Fantazję i Małą Fantastykę dla dzieci, itd.

Nieskoordynowana, nierozważna polityka wydawnicza, a raczej jej kompletny brak ze strony polskich oficyn, pociągała za sobą znaczny spadek zainteresowania literaturą fantastycznonaukową. Nie przeprowadzano jednak w ostatnich latach żadnych badań, które by tę tezę potwierdzały; jeden niezaprzeczalny fakt, obserwowany w bibliotekach województwa poznańskiego mogę tu jednak przytoczyć: wyodrębniane w latach osiemdziesiątych (częściowo już w siedemdziesiątych), ze względu na szczególne zainteresowanie, osobne działy z literaturą SF, stają się, jeśli już nie zbędne, to o wiele mniej oblegane. Pierwszy szok minął; rynek fantastyki, tak jak w ogóle rynek książki, porządkuje się[5]. Wydawcy decydują się na określone profile zainteresowań, książki wydawane są w seriach, ułatwiających orientację, zamieszczane są na nich w miarę rzetelne informacje o autorach itd. I tak np. Amber proponuje fantastykę w kilku seriach: Mistrzowie SF (utwory takich pisarzy jak: Dick, Le Guin, Asimov, Clarke, Brown itp., rzeczywiście tych największych), Wielkie Serie Science Fiction – tu mamy wielotomowe epopeje, np. *Miasta w Galaktyce Blisha*, Wielkie Serie Fantazy – *Świat czarownic* Norton niech będzie przykładem, a także Fantazy i Science Fiction, będące trochę workami różności. Z kolei oddział Niezależnej Oficyny Wydawniczej SuperNOWA nie boi się nowych rodzimych utworów, drukuje m. in. opowieści Andrzeja Sapkowskiego. Nie ma sensu mnożyć przykładów - rzetelnych wydawców fantastyki naukowej jest wielu, wspomnę tylko patriotycznie, że Poznań jest silnym ośrodkiem profesjonalnych wydawców SF (Rebis, Zysk i S-ka, wcześniej CIA-Books itd.), zapewne dlatego, że już wcześniej działały tu dość prężnie kluby SF (np. Orbita), a literatura SF była przedmiotem badań w kręgach uniwersyteckich (choćby prof. Antoniego Smuszkiewicza, czy też Tadeusza Zyska i Radosława Kota, którzy obecnie zajmują się wydawaniem książek), a w środowisku pisarzy nie było też dyskryminacji fantastów.

Fenomen fantastyki socjologicznej

Inna sprawa, że spadek zainteresowania publiczności literaturą fantastyczną może być pozorny. Przypuszczam, że liczba obecnych fanów mieści się w średniej światowej, a w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych była wyższa, gdyż SF pełniła swego rodzaju funkcję zastępczą i to dwojakiego rodzaju: po pierwsze zaspokajała potrzeby czytelników poszukujących literatury sensacyjno-rozrywkowej, której przekładów z Zachodu wydawano bardzo mało ze względów ideologicznych, a rodzimej powieści milicyjnej nie można brać na serio pod uwagę (Stanisław Barańczak opisał te "dzieła" dokładnie,[6] demonizując ponad miarę ich szkodliwość), po drugie, ważniejsze – dostarczała masek, pod którymi czytało się opowieści jak najbardziej współczesne. Kostium SF umożliwiał mówienie pełnym głosem na temat żywo nas wszystkich dotyczących aspektów totalitaryzmu. Problem zniewolenia, walki o indywidualną tożsamość i prawo do jej manifestowania zdominował polską SF końca lat siedemdziesiątych i następnego dziesięciolecia. Praktycznie w literaturze SF tego okresu istniała wyłącznie tzw. fantastyka socjologiczna. Głównymi prawodawcami tego nurtu było, moim zdaniem, dwóch pisarzy: Janusz Zajdel i Edmund Wnuk-Lipiński (z, odpowiednio: *Limes inferior* i *Wirem pamięci*). Pozostałe książki, a także utwory kilkunastu, debiutujących na ogół w tym czasie, autorów stanowiły rozbudowę postawionego przez nich gmachu, który – w sytuacji, gdy życie zaczęło przypominać postulowaną rzeczywistość fantastycznych światów - stał się dla wielu pułapką, kresem indywidualnego artystycznego rozwoju. Profesor Wnuk-Lipiński po 1989 roku nie napisał już żadnej powieści i pewnie nie napisze – jako socjolog i po trosze polityk, wypowiada się językiem zapewne dla siebie wygodniejszym. Janusz Zajdel nie żyje, Maciej Parowski, Rafał Ziemkiewicz, Marek Oramus, choć nadal piszą, przede wszystkim zajęli się krytyką, dziennikarstwem. Nowych książek (głównie o antyklerykalnym zabarwieniu) mało, nieopatrzne wznowienia przyniosły straty wydawcom. Formuła ezopowego języka fantastyki socjologicznej wyczerpała się z dnia na dzień – zbyt bezpośrednie jej zanurzenie w doraźne problemy polityczne i społeczne zlikwidowało zdolność odbiorców do czytania jej jako po prostu fikcji, spowodowało swoistą blokadę możliwości interpretacyjnych, a publicystyka alegoryczna stała się już niepotrzebna. Fantastyka socjologiczna to pod względem artystycznym bardzo różne teksty: od miernot, jedynie ideologicznie atrakcyjnych dla czytelnika znajdującego się akurat w odpowiednim stanie ducha, po oryginalne realizacje, zawierające wiele różnych odniesień, mogących stanowić bodziec do twórczego odczytania (nie zdecydowałam się jeszcze na powtórne przeczytanie *Limes inferior*, ale po przejrzeniu przypuszczam, że gdy zostanie już choć trochę zapomniany ogólny kontekst tej książki, da się to czytać).

W okresie kultowym fantastyki socjologicznej mamy do czynienia z charakterystycznym zjawiskiem w świadomości czytelniczej jej odbiorców: swoistą nadinterpretacją utworów z innych kręgów kulturowych, powstałych w innym czasie, niosących inne diagnozy i sensy, włączanie ich w ten nurt - często przy zubożonym odczytaniu ich przesłania. Tak stało się np. z *Pianolą* Vonneguta, *Non stop* Aldisa, *Piknikiem na*

skraju drogi Strugackich czy nawet *Dniem Tryfidów* Wyndhama. Krąg odbiorców tych książek był znacznie szerszy, niż krąg czytelników SF. Wśród studentów ich znajomość należała w owym czasie do dobrego tonu na tej samej zasadzie, co znajomość *Dzienników* Gombrowicza czy *Roku 1984* Orwella, tym bardziej, że były łatwiej dostępne, bo wydawane oficjalnie. Ciekawe, że antyutopie Lema w tym nurcie odbioru się nie znalazły. Młodzi socjologowie fantastyczni twórczość Lema traktowali wręcz jako tę tradycję literacką, od której należy się wyzwolić (deklaracje na łamach czasopism motywowane były w jakimś stopniu ciężarem wielkości starszego kolegi), Lem, tak jak przed laty pozostał twórcą osobnym.

Antyutopia czy dystopia[7] nie są w SF zjawiskiem niezwykłym; gdyby pod tym kątem analizować poszczególne utwory, niewiele zostałoby takich, w których elementów utopijnych nie moglibyśmy się doszukać. Fenomen fantastyki socjologicznej polega chyba, na anachronicznym przecież, podjęciu przez jej autorów zadania pisania ku pokrzepieniu serc. W tym też sensie była w obrębie fantastyki naukowej zjawiskiem najbardziej masowym: w przystępny sposób mówiła o nadziei, możliwości zmiany, trochę – poprzez losy swych bohaterów - usprawiedliwiała np. własny oportunizm czytelnika. W pewnym stopniu, być może, przygotowywała do nadchodzących zmian, budziła; tej roli nie przeceniałabym jednak.

Czytelnicy i teksty SF

Fantastyka naukowa wcale nie ma tak wielkiego kręgu odbiorców, jaki można by domniemywać na podstawie liczby ukazujących się tytułów, czy powszechnej znajomości gadżetów fantastycznych. Wymaga bowiem całkiem sporej wiedzy o rzeczywistości, a także zgody na wyjście poza ten świat i udział w grze. Dotyczy to, rzecz jasna, każdej fikcji, ale tu nie można się zapomnieć, bo cała przyjemność czytania zniknie.

Czytelnicy SF to, najczęściej ludzie młodzi i dość dobrze wykształceni. Vera Graaf przytacza dane statystyczne dotyczące czytelników magazynu "Analog Science Fiction" z roku 1968, podobne wyniki ankiet publikuje również co jakiś czas Fantastyka (tu dane z roku 1984). Okazuje się, że mimo różnicy dwudziestu lat i odmiennego kręgu kulturowego, dane są zbliżone: 92% czytelników Fantastyki to mężczyźni i chłopcy (Analog – 93%), czytelnicy do 20 roku życia stanowili ok. 52%, pozostali najczęściej mają więcej niż 20 a mniej niż 40 lat (tylko 6 na 379 respondentów miało więcej niż 40 lat; Analog – średnia wieku 31,6 roku), 86% mieszka w dużych i średnich miastach (brak danych amerykańskich): uczniowie szkół podstawowych stanowią 6%, szkół średnich 35%, studenci 21%, pracujący w zawodach technicznych 27%, humaniści 10% (75,7% czytelników amerykańskich uczęszczało do collegeu, 41,3% ukończyło wyższe studia, 15,4% posiada stopień akademicki).

Science fiction nie jest adresowana do najszerszych kręgów, czyli praktycznie do wszystkich, ale autor i wydawca pracują dla grupy czytelników, których potrze-

by znają i pragną zaspokoić. SF ma swych aktywnych odbiorców, którzy głosują na propozycje nadawcy nie tylko kupując określone książki, lecz poprzez formułowanie swych oczekiwań w sposób bezpośredni – poprzez listy, spotkania, dyskusje. Ogromny wpływ na jej postać wywarły nie tylko magazyny, lecz również stowarzyszenia miłośników tzw. fan-cluby. To stwierdzenie dotyczy przede wszystkim literatury amerykańskiej, ruch fanów jest w Europie zjawiskiem importowanym i choć nie pozbawiony znaczenia, miał chyba mniejszy wpływ na twórczość pisarzy (wiąże się to zapewne również z innym widzeniem roli artysty, niemniej jednak i tu szybko doszło do powstania getta fantastów).

To, że artyści hołdujący pewnym wspólnym wartościom, widzący zbliżone czy wspólne cele, łączą się w grupy, że skupiają wokół siebie grono mniej lub bardziej licznych wyznawców, nie jest niczym wyjątkowym. To, że często odsądzają od czci i wiary tych, którzy mają inne koncepcje sztuki i sami są zwalczani (bądź ignorowani) - również. Podobnie nie jest niczym niezwykłym fakt utrzymywania kontaktów, mniej lub bardziej sformalizowanych, przez ludzi o podobnych zainteresowaniach: typowym zjawiskiem kultury masowej są rozmaite fan-cluby, grupy wielbicieli poszczególnych gwiazd filmowych czy piosenkarzy, czy też pewnego rodzaju muzyki. Tzw. fandom, czyli królestwo fanatyków SF[8], jak go nazywa Lem, jest po trosze konglomeratem tych wszystkich zjawisk. Histeryczny często entuzjazm czytelników, czytających wyłącznie fantastykę naukową, czy krytyków głoszących wyższość jakiejś miernoty SF nad książkami realistycznymi w ogóle (charakterystyczne przeciwstawienie: SF i literatura głównego nurtu[9]), przywodzą na myśl działalność miłośników Michaela Jacksona, lub wręcz jakiejś sekty religijnej, która właśnie odkryła sposób na życie.

> Istnieje bowiem sporo ludzi, których umysłowo nie stać na tworzenie wartości pierwszorzędnych, realnych artystycznie i poznawczo, a przecież jakoś przez los obdarowanych, czyli użądlonych pewną – nie zawsze aż maniakalną – dawką natchnienia; nie mogąc uprawiać rzeczywistej fizyki, kosmologii, filozofii, a też i literatury – wyładowują swój twórczy niepokój w kreowaniu dostępnych im surogatów i namiastek[10]

– pisze Stanisław Lem. Takim surogatem miałaby być dla umysłowości drugo- i trzeciorzędnych *science fiction*.

Lem traktuje fandom jak grupę dewiantów, głosząc wyższość wyznawanych przez siebie wartości: racjonalności nad emocjami (więc skąd ta zjadliwość?), kultury elitarnej nad popularną, niedojrzałą. Sprawa nie jest jednak tak prosta: hierarchię wartości "realnych" ustalamy przecież w sposób arbitralny i partykularny, wszelka ich absolutyzacja musi stać się nadużyciem. Fandom fantastów, jak i każdy inny jest zjawiskiem heterogenicznym; może nie odpowiadać komuś tego rodzaju wspólnota, lecz nie można z góry zakładać jej jałowości i wtórności.

Literatura SF proponuje pewien pogląd na świat, pewną postawę życiową, która jest atrakcyjna dla odbiorców o bardzo różnych możliwościach intelektualnych i zainteresowaniach. Próbuje się nawet rozważać SF nie jako typ dzieł, lecz rodzaj dyspozycji i potrzeb umysłowych, wspólnych zarówno twórcom jak i odbiorcom, jako typ

wyobraźni skłonnej do przewidywań i przekraczania granic rzeczywistości wyznaczonych przez wiedzę. Jest to teza, której sprawdzeniem zająć powinien się raczej psycholog, ale musi budzić zastanowienie fakt nagromadzenia wokół SF emocji związanych z jej ocenami i skrajność tych ocen, przy czym w dyskusji często biorą udział umysłowości pierwszorzędne, jeśli już trzymać się terminologii Lema. Tak jak zróżnicowany poziom prezentuje sama literatura, tak i działalność fanów przybiera rozmaite formy: od wspólnego oglądania szmirowatych filmów, po organizowanie warsztatów twórczych na uniwersytetach amerykańskich, czy chociażby seminaria urządzane corocznie przez Fantastykę i Polskie Stowarzyszenie Miłośników Fantastyki. Przy czym zdarza się, że rzetelne badania naukowe spotykają się z naiwnymi gloryfikacjami głupstw na tych samych kongresach. Zróżnicowane oczekiwania aktywnych odbiorców nie pozwalają tej literaturze na generalne ześlizgnięcie się w masową produkcję, ale i prowadzą do rezygnacji przez niektórych twórców z treści trudniejszych, nie dających się przełożyć na język wartkiej akcji.

Stanisław Lem w zamknięciu się środowiska pisarzy, krytyków i fanów SF w chińskich murach odrębności widzi przyczynę degeneracji tej gałęzi literatury lub przynajmniej poważnego nią zagrożenia. Taka izolacja przechodzi już powoli do historii. Stowarzyszenia wyznawców mają coraz mniej cech zamkniętych zakonów (jest ich więcej, ale stają się bardziej otwarte na życie kulturalne poza światem SF), chociaż zdarzają się i protesty przeciw utracie własnej osobowości fantastyki naukowej. Wiele ważnych dla SF utworów zostało uznanych za ważne dla literatury w ogóle, weszły nawet do zestawów lektur szkolnych (co prawda ich dobór jest, przynajmniej u nas, przypadkowy). Owo otwarcie ma i swoje minusy: pod szyldem *science fiction* wydają swoje utwory całe rzesze artystów, dla których receptą na sukces jest skrzyżowanie na przykład kryminału McLean'owskiego z jakimś ogranym motywem SF.

Problematyka recepcji literatury fantastycznonaukowej z punktu widzenia psychologii czy socjologii pozostaje polem niezbadanym i wszystko, co dotychczas na ten temat napisano jest efektem raczej przypuszczeń niż badań; wyniki ankiet przeprowadzanych przez czasopisma nie są być może reprezentatywnym obrazem, nawet statystycznym, odbioru SF już choćby z tego powodu, że wypowiadają się w nich wyłącznie czytelnicy, którzy mają na to ochotę. Dlatego też pisząc o roli utworów fantastycznonaukowych w kulturze, mam na myśli jej funkcje potencjalne, wynikające z cech charakterystycznych tej literatury, z tego, jak i o czym mówi.

Termin literatura popularna ma przynajmniej dwa znaczenia. Z jednej strony, dotyczy literatury, która w danym czasie, w danej sytuacji społecznej spotyka się z dużym zainteresowaniem czytelników, odpowiada ich zapotrzebowaniom, waloryzuje te wartości, które są powszechnie cenione, często nieświadomie, dopóki poszczególny utwór lub typ utworów ich nie wskaże. W tym sensie potencjalnie popularny może być każdy utwór literacki, niezależnie od założeń autora (czy pisał dla wąskiego kręgu odbiorców, czy dla mas). Książka może w swej współczesności nie spotkać się z żadnym oddźwiękiem, gdyż np. wyprzedza świadomość artystyczną swych czasów, a zostać odkryta po latach, gdy reguły interpretacyjne uległy zmianie: może być popu-

larna przez pewien czas, by następnie się zdezaktualizować. Istnieją utwory literackie cenione przez całe stulecia, są też i takie, które nie trafiają w zapotrzebowanie czytelnicze nigdy. Przy tym, o popularności nie muszą decydować wartości estetyczne, powszechnie czytane może być tak arcydzieło jak i kicz.

Drugie znaczenie terminu odnosi się do sterowanej rynkiem beletrystycznej produkcji wydawniczej, nie odpowiadającej normom estetycznym i edukacyjnym literatury wykształconej, adresowanej do szerokich kręgów czytelniczych, operującej stereotypami, nastawionej nie na aktywność i samodzielność odbiorcy, lecz jego bierne rozpoznawanie standardowych chwytów i treści. Taką literaturę, zgadującą oczekiwania czytelników i całość tekstu poświęcającą zaspokojeniu tych oczekiwań Edward Balcerzan proponuje nazywać literaturą koniunkturalną[11]. Inne nazwy, będące w użyciu to, np. literatura brukowa, masowa, konformistyczna, trywialna itp. Wolałabym jednak pozostać przy przymiotniku popularna. Poza tym – konia z rzędem temu, kto ustali normy estetyczne i edukacyjne wielkiego tekstu dzisiejszej kultury.

Antonina Kłoskowska wymienia dwa podstawowe kryteria wyodrębniające kulturę masową[12]: kryterium ilości i stopnia standaryzacji, realizujące się dzięki masowym środkom komunikowania. Kryterium ilości zostało tu już w odniesieniu do *science fiction* zastosowane, samo w sobie nie za wiele jednak mówi

> masowe przekazywanie zakłada bowiem jednolitość, standaryzację przedmiotu[13].

Ze standaryzacją wiąże się pojęcie stereotypu. Stereotyp potocznie rozumiemy jako uproszczony, schematyczny obraz osób, grup, stosunków społecznych, powstały na podstawie niepełnej lub fałszywej wiedzy o świecie, utrwalony przez tradycję i trudny do zmiany, będący

> wynikiem uschematyzowania i zdogmatyzowania myśli, emocjonalnych wyobrażeń na temat rzeczywistości[14]

W podobnym znaczeniu termin ten jest używany na gruncie socjologii czy psychologii społecznej; w badaniach historycznoliterackich natomiast traktowany jest jako

> pewien rodzaj konwencji, jako nietwórcze wykorzystanie tradycji, mechaniczne powołanie do życia nowej jakości literackiej[15].

Stanisław Lem określa to zjawisko jako

> pewien rodzaj 'gry' w literaturę, której reguły są mocno i wyraźnie ustalone w umyśle odbiorcy[16].

W tym kontekście można mówić o dwu typach stereotypu: nadania i odbioru. Literatura popularna jest łatwa w odbiorze, nie zmusza do przeprowadzania istotnych operacji myślowych, zmierzających do rozszyfrowania reguł gry. Kod jest uzgodniony, co pozwala odbiorcy skupić się wyłącznie na tym, co za pomocą tego kodu jest komunikowane. Utwór może być stereotypowy w obydwu znaczeniach:

może operować standardowymi wyobrażeniami o miejscach, sytuacjach, czy ludziach (Polak – katolik, roztargniony naukowiec itd.) i zarazem nie zmuszać do modyfikacji respektowanych przez odbiorcę reguł interpretacyjnych; może jednak również przekazywać nieszablonowe treści w uzgodnionym, przezroczystym języku. Tyle, że jedynie w pewnych granicach - gdyż jak pisze Edward Balcerzan

> każdy kod ma mniej lub bardziej ograniczoną przepustowość informacyjną i w sposób zadowalający przekazywać może tylko niektóre informacje. Tak więc ograniczenia w zakresie kodowania tylko repertuaru uzgodnionych chwytów literackich pociągają za sobą dalsze ograniczenia w zakresie informowania[17].

Nie każda bowiem informacja może być przekazana w uproszczonym języku. Oczywiście język ten nie może też być odbiorcy zupełnie obcy. Dlatego też literatura fantastyczna jest poniekąd skazana na operowanie, w pewnym zakresie, konwencjonalnymi chwytami. Nie odwołując się bezpośrednio do powszechnych wyobrażeń o rzeczywistości, utwór taki musi posiadać cechy, które byłyby znane i zrozumiałe. Z drugiej strony, naturalna metaforyczność tekstów fantastycznych daje, być może, większą możliwość przekazu treści oryginalnych.

W tekstach opartych na stałym modelu sytuacji komunikacyjnej istnieje możliwość retorycznych zabiegów, manipulujących osobowością odbiorcy, tak twierdzi Stanisław Barańczak w książce *Czytelnik ubezwłasnowolniony*[18]. Dominuje w nich nastawienie aktu mowy na odbiorcę, na przekonanie go. Szczególną odmianą tej funkcji jest funkcja perswazyjna,

> polegająca na uzyskaniu realnego wpływu na sposób myślenia lub postępowania odbiorcy – jednakże nie drogą bezpośredniego rozkazu, a metodą utajoną i pośrednią, tak iż w wypowiedzi dominuje z pozoru inna niż konatywna funkcja językowa (np. funkcja estetyczna, poznawcza, emotywna itp.)[19].

Perswazja obecna jest w każdym dziele literackim, można jednak przekonywać na dwa przynajmniej sposoby, które według S. Barańczaka można wyodrębnić przez odwołanie do dwu rodzajów autorytetu (wyróżnionych przez Fromma) takiego, który istnieje tylko wtedy, kiedy się weń ślepo wierzy i takiego, który pozwala swą wartość empirycznie sprawdzić.

Barańczak wyodrębnia podstawowe mechanizmy retoryczne kultury masowej. Są to:

1. Mechanizm emocjonalizacji odbioru, czyli spełnienie warunku bezrefleksyjnej percepcji, sparaliżowanie u odbiorcy jego możliwości intelektualno-percepcyjnych, spotęgowanie zdolności do odczuwania emocji; odbiór ma się stać irracjonalny.

2. Mechanizm wspólnego świata i wspólnego języka, czyli spełnienie warunku pełnego porozumienia, a więc posługiwanie się wyłącznie uzgodnionym kodem.

3. Mechanizm symplifikacji rozkładu wartości i zredukowanie ich skali do prymitywnego przeciwstawienia czarno-białego: wartości naszych (pozytywnych) i obcych czyli negatywnych.

4. Mechanizm odbioru bezalternatywnego, czyli spełnienie warunku zwolnienia od decyzji.

Odbiorca jednak nie jest aż tak bezbronny, nie podchodzi przecież do tekstu z pustą głową: da się uwieść jedynie wtedy, gdy jego własny system wartości jest zbliżony do sugerowanego (vide: popularność fantastyki socjologicznej i raczej zła sława powieści milicyjnej, która jest podstawą rozważań Barańczaka). Popularną powieść czyta dla przyjemności, która przecież związana jest z wytwarzaniem znaczeń, dotyczących jego własnych zainteresowań i interesów.

> Podporządkowani (...) nie są bezbronni. Istnieje władza opierania się władzy, władza konstruowania własnej tożsamości w opozycji do tej, którą proponuje dominująca ideologia; władza potwierdzania własnych podkulturowych wartości przeciwko dominującym. W skrócie, istnieje władza bycia odmiennym[20].

Ukryta perswazja jest w fantastyce naukowej poniekąd częścią umowy pomiędzy odbiorcą zawieszającym niedowierzanie na czas obcowania z tekstem a nadawcą; jest jednym ze środków iluzji prawdziwości czy prawdopodobieństwa świata przedstawionego. Poza tym *science fiction* jawnie perswaduje wizję rzeczywistości niezgodną z wiedzą potoczną. Nie zawsze sposobami tak prymitywnymi, jakie wymienia Stanisław Barańczak, choć nimi również i nie tylko w swej najgorszej wersji. Zawsze jednak ten wymyślony świat i ta wizja ujęte są w pewien cudzysłów: wierzcie lub nie..., co by było, gdyby. Na manipulację czytelnik musi się zgodzić, a odtworzenie jej mechanizmu stanowić też może źródło znaczeń i przyjemności. *Science fiction* nieraz bywała tajną bronią propagandową; nie mówię tu tylko o komunistycznych utopiach pisarzy radzieckich i polskich z lat pięćdziesiątych, czy ich przeciwieństwach w rodzaju *1984* Orwella. Konwencja ta służy również feministkom, punkowcom, itd. Myślę jednak, że hipotetyczny status przemycanych wartości, a także fakt operowania przez pisarza SF symboliką mityczną w pewnym stopniu wyznaczają jej jakby ogólnoludzkie, ponadczasowe opcje moralne i osłabiają doraźne zabiegi indoktrynacyjne.

Głównym zadaniem literatury popularnej jest pocieszanie.

> Trzeba przyznać, że przyjemność bycia pocieszanym odpowiada głębokim potrzebom, jeśli nie naszej duszy, to przynajmniej naszego systemu nerwowego

– pisze Umberto Eco[21]. Wychodząc od dwuznaczności arystotelesowskiego pojęcia *katharsis*, wyodrębnia on dwie podstawowe grupy powieści: problemową i popularną. Gdy mamy do czynienia z rozwiązaniem konfliktu fabularnego, lecz bez pogodzenia odbiorcy z samym sobą, a koniec historii otwiera przed nim nowy problem, stawia czytelnika wobec serii pytań bez odpowiedzi - mamy do czynienia z powieścią problemową. Autor intrygi musi wiedzieć w każdym wypadku, czego oczekuje publiczność i zdecydować, czy należy się tym oczekiwaniom przeciwstawić czy też je zaspokajać. Powieść popularna wybiera drugie rozwiązanie: oczyszczenie uczuć z litości i trwogi, uspokajające rozwikłanie napięć, przywrócenie porządku wszechświata; nie oznacza to wcale szczęśliwego zakończenia.

> Z powieścią popularną mamy do czynienia również wtedy, kiedy bohater jawi się jako przewidywalnie problemowy i nic nie wyda się bardziej udanym zakończeniem niż nagłe urwanie się wątku pozostawiające wszystko w zawieszeniu (...). W każdym razie jeden stały element pozwoli odróżnić powieść popularną od powieści problemowej: w pierwszej części toczyć się będzie niezodmiennie walka dobra ze złem, rozstrzygająca się zawsze i w każdym przypadku (nawet kiedy rozwiązanie przynosi mieszaninę szczęścia i cierpienia) na korzyść dobra. Dobro to pozostaje określone zgodnie z pojęciami panującej moralności, ideologii, systemu norm[22]

Powieści i opowiadania fantastycznonaukowe w swej lwiej części należą do literatury popularnej, rzecz jasna nie wszystkie, ale mamy tu też do czynienia z dość perfidnym zjawiskiem, kiedy to powieść problemowa udaje popularną: dobro zwycięża, porządek zostaje przywrócony, a pytania bez odpowiedzi mnożą się w zastraszającym tempie.

Podstawowym tworzywem budującym realność utworów fantastyczno-naukowych jest język:

> Ewokowanie fantastycznych elementów świata przedstawionego utworów *science fiction* dokonuje się za pomocą środków językowych, a jego możliwości mieszczą się w granicach, które z jednej strony wyznacza nazywanie, z drugiej zaś opis. Wprawdzie tworzywem pośrednio uczestniczącym w budowaniu fantastycznych przedmiotów, ich wyglądów i właściwości, jest wiedza o świecie i dosłownych w nim prawidłowościach i przypuszczalnych tendencjach rozwojowych, a także na obrazie tego świata oparte wyobrażenie wyglądów i ich schematy, jednakże medium uczestniczącym zarówno w autorskim tworzeniu, jak czytelniczym odtwarzaniu, jest zawsze język, i to również w tych wypadkach, kiedy jego rola ogranicza się do przywoływania wyobrażeń bezpośrednio niewerbalizowanych[23]

Stąd też bierze się podstawowa rola obrazotwórcza neologizmów i neosemantyzmów. Poza tym

> kulisowo-makietowa konstrukcja, którą w istocie jest *science fiction*[24]

praktycznie uniemożliwia bezosobową narrację, mała liczba składników mimetycznych, nieuniknione ubóstwo realiów świata prezentowanego, przy którego tworzeniu wyobraźnia tylko w ograniczony sposób może posiłkować się naśladownictwem, powodują, że często stosowanym w SF chwytem jest wprowadzenie narratora personalnie konkretnego. Ujawnienie bowiem przez samego narratora ograniczeń wiedzy o przedstawionym świecie, ma charakter iluzjotwórczy.

Podstawowe ograniczenia w prezentowaniu świata przedstawionego SF doprowadziły do znacznego upodobnienia sposobów jego kreacji, wytworzenia schematów fabularnych, wykorzystywanych na zasadzie formularza statystycznego. Vera Graaf[25] zwraca uwagę na zjawisko, które według niej, zdaje się być bliższe naukowemu sposobowi pracy niż twórczości literackiej: pewnego rodzaju zaakceptowany przez twórców i odbiorców kolektywizm – już nie tylko pisanie w uzgodnionym języku, ale również legalne przejmowanie cudzych myśli, wykorzystanie ich i przekształcanie,

nadpisywanie, dopisywanie, wpisywanie. Autor schodzi na dalszy plan historii, którą się opowiada. Zjawisko to ma swe źródło w dyskusji literackiej zapoczątkowanej w latach czterdziestych przez pisarzy z kręgu Amazing Stories na temat m.in. zadań *science fiction*, z których głównym miałoby być

> domniemywanie na podstawie przeszłości i teraźniejszości, jaka może być przyszłość[26]

Owa dysputa literacka przyniosła efekt w postaci uzgodnionej historii przyszłości, w stworzeniu jej zaplanowanego modelu, który zawierał, jak to rekapituluje James Gunn

> znaczne elementy cyklu *Fundacji* Asimova oraz wizje takich wczesnych twórców, jak Smith, Hamilton i Stapledon. Późniejsze dodatki i uściślenia były dziełem takich autorów, jak Paul Anderson, James Blish, Larry Niven i Ursula K. Le Guin[27]

Ta historia przyszłości obejmowała podbój Kosmosu przez człowieka, obejmujący zagospodarowanie Księżyca i planet Układu Słonecznego, próby dotarcia do dalszych gwiazd, powstanie i upadek imperium galaktycznego, zmierzch cywilizacji galaktycznej, ponowne jej odkrycie i opis różnorodnych form społecznych, jakie przyjęła ludzkość. W historii tej zostało również uwzględnione poszukiwanie niebezpieczeństw czy błędów w ocenie, które uniemożliwiłyby zaistnienie i rozwój ludzkiej cywilizacji kosmicznej (zasoby Ziemi kończą się, nim loty kosmiczne udostępnią zasoby innych planet, cywilizacja ulega zagładzie w wyniku ogólnoświatowego konfliktu; rozwój społeczny zamiera w wyniku nieodpowiednich systemów władzy, w nieodpowiednim czasie dokonany lub bezmyślnie wykorzystany wynalazek niszczy ludzkość lub jej chęć poznania, jakiś kataklizm naturalny unicestwia Ziemię; Kosmici ingerują w nasze życie itd.). Wizja przyszłości oparta na założeniu, że człowiek zmierza ku dominacji nad środowiskiem i sobą samym, nie jest w SF jedyną wizją obowiązującą, lecz jakby najłatwiej przyswajalną i właśnie w ramach jej realizacji, doszło do znacznego uschematyzowania zarówno pomysłów jak i sposobów ich prezentacji, do powstania

> czegoś w rodzaju kolektywnego producenta tekstów[28]

Nie jest tak, że SF jako całość stanowi zbiór standardowych tekstów, ale dzieła w momencie ich wydania oryginalne, zostają szybko zestandaryzowane przez liczne rzesze nietwórczych naśladowców. Zwraca na to uwagę Antoni Smuszkiewicz analizując stereotypy fabularne *science fiction*, w dużej mierze na podstawie utworów Lema, które w większości przypadków nie były i nie są mechanicznym powołaniem do życia nowej jakości literackiej, lecz same stały się wzorcem, naśladowanym przez innych pisarzy.

W SF można wyróżnić trzy podstawowe typy. W pierwszej grupie intryga jest celem samym w sobie. Najważniejsza jest tu akcja i różnorodność wydarzeń, ukazanych w następstwie czasowym i przestrzennym. Konwencja ta daje duży wybór wariantów: mnogość przestrzennych i czasowych wydarzeń nie podlega żadnym

ograniczeniom. Operuje się tu najczęściej tematyką kryminalną, płaszcza i szpady itp. Sceneria ma znaczenie wyłącznie dekoracyjne, w opisach stosunków międzyludzkich dominuje szablonowy sentymentalizm. Posługiwanie się pseudonaukowymi terminami (najczęściej wziętymi ze wspólnej skarbnicy konwencji) jest nagminne, tutaj też mamy główne źródło wszelkich owadziookich potworów o sześciu mackach i krystalicznym mózgu w antence. Grupa ta jest dokładną ilustracją słownikowych definicji literatury brukowej i dla rozwoju *science fiction* nie ma żadnego znaczenia, za to doskonale psuje jej opinię, zwłaszcza że stanowi znaczną (trudno powiedzieć jaką) jej część.

W grupie drugiej czynnikiem organizującym fabułę jest technika. Spotykamy tu dokładne opisy statków kosmicznych i innych rozmaitych urządzeń ziemskich i pozaziemskich. Bywa, że takie techniczne ekstrapolacje oparte są na solidnej teraźniejszej wiedzy autora. Język tych utworów najeżony jest wyrażeniami naukowymi, pseudonaukowymi i żargonem technicznym, często zamieszczane są obszerne przypisy i słowniczki użytych terminów. Ten odłam SF należy już do historii i w zasadzie zawsze stanowił odmianę SF dla hobbystów.

Grupa trzecia nie daje się tak jednoznacznie określić. Znajdują się w niej i dzieła sztuki i tylko przekazy światopoglądowe, na tyle jednak istotne, że można pominąć ich "niedostatki artystyczne" przy omawianiu niektórych problemów. Szczególna, nieodtwórcza strukturalizacja konwencjonalnych chwytów, oryginalny pomysł mogą w efekcie dać bogaty, wieloznaczny sens ostateczny[29].

Estetyczna wizja świata jest swoistym przekazem światopoglądowym[30]. Sens komunikacyjny tekstu literackiego koncentruje się w warstwie symboliczno-metaforycznej utworu, fikcyjny świat przedstawiony jest jakby jego nośnikiem. Utwory, których racją istnienia jest jedynie mniej lub bardziej sprawnie opowiedziana historyjka są przekazami światopoglądowymi o nikłej treści i bardzo wątpliwa jest ich zdolność waloryzacji zjawisk pozaartystycznych. Istnieją jednak i takie, które mimo pewnej naiwności przedstawień lub innych niedostatków artystycznych współtworzą wraz z dziełami sztuki fantastycznonaukową wizję świata, a także - zależnie od przekonań i kompetencji odbiorców - bywają rozpoznawane jako dzieła sztuki.

Joanna Russ proponuje tezę, iż literatura fantastycznonaukowa ma charakter dydaktyczny, więcej nawet – jest

> zabarwiona klimatem bogobojności i religijności[31],

> pobrzmiewa odległym echem postaw i zainteresowań kultury przedindustrialnej, przedrenesansowej, jeszcze nie zeświecczonej i jeszcze nie indywidualistycznej[32],

a

> nauka jest dla SF (na zasadzie analogii) tym, czym średniowieczne chrześcijaństwo było dla rozmyślnie dydaktycznej beletrystyki mediewalnej[33].

Rzeczywiście, w wielu utworach fantastycznonaukowych gołym okiem zaobserwować można wychowawcze czy moralizatorskie ciągoty autorów, świadomość swoistego posłannictwa, związaną z kosmiczną perspektywą oglądu rzeczywistości, nawet mistycyzm; religią SF na pewno jednak nie jest scjentyzm, raczej sceptyczna podejrzliwość w stosunku do widzialnych praw i prawd.

Światopogląd naukowy (a częściej – potoczne wyobrażenie na temat światopoglądu naukowego) jest tu pewnym punktem odniesienia. Protagonistami fantastyki naukowej są (na ogół) zbiorowości, nie pojedyncze osoby; jednostki występują tu jako okazy lub przedstawiciele zbiorowisk; akcent spoczywa zazwyczaj na opisie zjawisk. Postacie, nieraz zarysowane z wielką wyrazistością, reprezentują określony typ, nie indywiduum. Wyjątki od tej reguły są nieczęste (przy czym postać literacka wcale nie musi być człowiekiem).

Kingsley Amis[34] dowodzi, że *science fiction* musi posługiwać się postaciami schematycznymi, ponieważ zajmuje się nie zawiłościami osobowości, ale ogólną kondycją ludzką. Organizującym elementem gatunku jest temat, zastępujący bohatera (idea jako bohater). Z kolei Scott Sanders[35] tłumaczy to zjawisko faktem odzwierciedlania przez SF doświadczenia człowieka żyjącego w uszeregowanym, zracjonalizowanym społeczeństwie, w którym jednostka staje się anonimowa; ignorując osobowość i przedstawiając bezosobowe siły, odzwierciedla poczucie anonimowości jednostek w społeczeństwie masowym, czyli w swoisty sposób robi to samo, co cała reszta współczesnej literatury. Wydaje się, że różnica poglądów tych dwu krytyków wynika z alegorycznego bądź symbolicznego interpretowania utworów SF - tymczasem obydwa są równoprawne. Gdyby użyć medycznych porównań, można by stwierdzić, że w warstwie alegorycznej *science fiction* próbuje diagnozować, a symbolicznej – leczyć.

Science fiction stawia pytania, na które nauka odpowiedzieć nie potrafi: o pochodzenie świata, jego status ontologiczny, o śmierć cywilizacji ludzkiej i o to, co po niej nastąpi; roztrząsa problem życia ludzkiego w skali astronomicznej i problemy możliwych kontaktów z innymi istotami rozumnymi; zajmuje się kwestiami dobra i zła, czy sił sprawczych kierujących życiem w wymiarze biologicznym i kulturowym. I tak dalej. Odpowiedzi ostatecznych nie daje; światy przedstawione, będące odpowiedzią, na wyższym piętrze metafory zamieniają się - dzięki konwencjonalnemu zaznaczeniu ich przynależności do domniemanej, hipotetycznej rzeczywistości - w pytania właśnie.

Chyba jedynym stałym elementem wierzeń fantastyki naukowej jest obraz wszechświata jako dynamicznego systemu, nieustannie się przekształcającego. Kluczem do światopoglądu *science fiction* jest słowo zmiana, dotyczące każdego elementu ludzkiego życia. *Science fiction* głosi, że dzień dzisiejszy, różny od wczorajszego, różnić się będzie także od jutra - być może w sposób drastyczny i gwałtowny.

> Pobudzać wyobraźnię, zmuszać do refleksji, ale przede wszystkim udowodnić i przekonać, że to co nowe, to co przed nami, będzie inne i musi nadejść[36]

– tak określa rolę literatury fantastycznonaukowej Pierre Versin. W takim sensie jest SF literaturą dydaktyczną, a raczej – bo określenie to wydaje mi się zbyt mocne i zawężające – retoryczną, nastawioną na przekonanie czytelnika. Estetyczne wizje świata utworów *science fiction* niosą pewną odmianę refleksji filozoficznej, niemożliwej do wyrażenia w języku dyskursywnym ze względu na brak odpowiednich pojęć, a także niemożność racjonalnej weryfikacji.

Przypisy

[1]Przytaczane informacje i dane statystyczne pochodzą głównie z antologii Jamesa Gunna (J. Gunn, *Droga do science fiction*, Warszawa 1985, T. 1: *Od Gilgamesza do Wellsa*, T. 2: *Od Wellsa do Heinleina*, T. 3: *Od Heinleina do dzisiaj*, T. 4: *Od dzisiaj do nieskończoności*), z książek Very Graaf i Antoniego Smuszkiewicza (V. Graff, *Homo futurus: analiza współczesnej science fiction*, Warszawa 1975; A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra: zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Poznań 1982), sondaży opinii czytelniczych "Fantastyki" (Fantastyka nr 4/86, 7/85, 7/88) oraz artykuł Tadeusza Lewandowskiego *Rzut oka na kosmos (księgarskich półek)*, (Isaac Asimov's Science Fiction, wydanie polskie, Grudzień 1991, s. 91-96).

[2]V. Graaf, ibid.

[3]Nie znaczy to wcale, że utworów science fiction we wcześniejszej literaturze polskiej nie było. Trylogia Jerzego Żuławskiego zaczęła ukazywać sie już w 1903 roku - *Na srebrnym globie*, *Zwycięzca*, *Stara Ziemia* - kolejno w 1910 i 1991, *Torpeda czasu* Słonimskiego w 1923, wątek fantastycznonaukowy pojawia się już choćby w *Lalce* Prusa, istniały od czasów pozytywizmu popularyzatorskie powieści dla młodzieży oraz literatura brukowa tego typu. Nie była jednak SF identyfikowana jako samoistne zjawisko.

[4]Wiele wydawnictw prowadzi obecnie bardzo obszerne, wieloseryjne działy fantastyki, np. Amber, Rebis, Zysk i S-ka. Nie sposób, i nie ma chyba potrzeby, wymieniania ich wszystkich. Rebis i Zysk podjęły się ponadto zadania" wydobycia z getta" co ciekawszych utworów SF, wydając je w seriach klasyki współczesnej "Salamandra" i "Kameleon".

[5]Nadal nie ma jednak powodów do nadmiernego optymizmu, choćby ze względu na brak stabilizacji podatkowej.

[6]S. Barańczak, *Czytelnik ubezwłasnowolniony: perswazja w masowej literackiej PRL*, Paris 1983.

[7]

> Antyutopia, podobnie jak dystopia, prezentuje negatywny obraz porządku społecznego, ale jeśli dystopia wywodzi swoje wizje bezpośrednio z tendencji rozwojowych współczesnej autorowi rzeczywistości, to antyutopia wyprowadza je z przesłanek utopijnych - jest zatem polemiką z utopijnymi wyobrażeniami o świecie przyszłości (A. Smuszkiewicz, *W kręgu współczesnej utopii*, "Fantastyka" 1985 nr 6(33), s. 60.

[8]S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1973, t. 1, s. 63.

[9]W polskich publikacjach często angielski termin "mainstream" nie jest tłumaczony, co owocuje takimi tajemniczymi potworkami językowymi jak "literatura mainstreamowa". Publicystów używających tego określenia nie posądzam o nieznajomość angielskiego, lecz o intuicyjną mistyfikację, służącą podkreśleniu tożsamości SF poprzez drobne "przesunięcie" znaczeń: mówiąc o "głównym nurcie" literatury i popularnej fantastyce, nie wyrzucamy tej ostatniej z obszaru sztuki. Polska tradycja literacka jest mniej "uprzejma" pod tym względem.

[10]S. Lem, tamże.

[11]E. Balcerzan, *Oprócz głosu*, Warszawa 1971, s. 216.

[12]A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, Warszawa 1983, s. 96.

[13]A. Kłoskowska, tamże.

[14]A. Smuszkiewicz, *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Wrocław 1980, s. 9.

[15]A. Smuszkiewicz, tamże, s. 11.

[16]S. Lem, Filozofia przypadku: literatura w świetle empirii, t. 2, Kraków 1988, s. 146.

[17]E. Balcerzan, op. cit., s. 214.

[18]S. Barańczak, tamże, s. 16.

[19]S. Barańczak, tamże.

[20]J. Fiske, cyt. za: Z. Melosik, *Madonna: postmodernistyczna (anty)bohaterka (Wstęp do pedagogiki kultury popularnej)*, w: *Różnica, tożsamość, edukacja: szkice z pogranicza*, pod red. T. Szkudlarka, Kraków 1995.

[21]U. Eco, *Superman w literaturze masowej: powieść popularna: między retoryką a ideologią*, Warszawa 1996.

[22]Ibid., s. 20.

[23]R. Handke, *Polska proza fantastycznonaukowa: próba poetyki*, Wrocław 1969.

[24]Ibid., s. 138.

[25]V. Graaf, tamże., s. 72.

[26]R. Heinlein, cyt. za J. Gunn, *Droga do science fiction*, T. 3, Warszawa 1987, s. 11.

[27]J. Gunn, tamże, s. 13.

[28]S. Lem, tamże, s. 67.

[29]Przyjmuję tu za Teresą Kostyrko, że wartość estetyczna, stanowiąca sens ostateczny dzieła "jest rodzajem odpowiedzi na pytanie, jaki jest sens takiego to a takiego stanu rzeczy, będącego właściwością struktur przedstawiającej i przedstawionej. A zatem jest ona rodzajem eksplanansu, który (...) kształtuje sie zwykle na podstawie wiedzy i przekonań wykraczających poza stan rzeczy opisany. W eksplanandufrowaniu sensu stosowane są powszechne reguły interpretacji, przekonania i wiedza "nabyte" w trakcie kontaktu z dziełem, ale również indywidualna wiedza i potrzeby odbiorcy - T. Kostyrko, O kulturze artystycznej, Warszawa 1985.

[30]Używam tego terminu w znaczeniu, jakie nadał mu Jerzy Kmita, który systemem światopoglądowym nazywa "system przekonań: a) pozbawionych implikacji dyrektywalnych określających sposób realizacji efektów uchwytnych praktycznie za pomocą analogicznie uchwytnych czynności (...), b) określających m.in. układ wartości bezwzględnie nadrzędnych (...), c) określających pozytywne bądź negatywne powiązania wartości uchwytnych praktycznie z owymi wartościami bezwzględnie nadrzędnymi" J. Kmita: Kultura i poznanie, Warszawa 1985, s. 163.

[31]J. Russ: Ku estetyce fantastyki naukowej, "Fantastyka" 1986 nr 4, s. 60-63.

[32]Tamże.

[33]Tamże.

[34]K. Amis, *Nowe mapy piekła*, w: *Spór o SF*, Warszawa 1989, s. 16.

[35]S. Sanders, *Niewidzialni mężczyźni i kobiety: zanik bohatera w science fiction*, w: *Spór o SF*, s. 283.

[36]P. Versin, cyt. za: Cz. Chruszczewski, *Konstruktywna rola fantastyki naukowej*, "Nowe Drogi" 1976 nr 10, s. 173.